

Territorios animados: música, canto y danza. Las políticas silenciosas de la música

JOSÉ LUIS GROSSO

Cuando canto siento como si fuera el dueño del mundo. Pero sin ambicionar mucho más del mundo: soy del mundo. Lo llevamos, como se dice, bien en el corazón.

Franti Herrera, *Atkuy-Soncko*
(*Corazón Contento*)¹

¿Qué es ‘música’?

Nuestro sentido común, que es un sentido de realidad impuesto y desconocido como tal, nos lleva imperceptiblemente a pensar la música como un producto de la expresión cultural. Así, entre el sentido común perverso y bienintencionado que nos domina, por un lado, y las ‘fuerzas culturales que hacen socialidades otras’, arcaicas, residuales y emergentes (Williams 1997: 144-149), por el otro, la ‘música’ es concebida, o bien como un patrimonio a proteger, o bien como un ‘gesto soberano’: ese que Franti Herrera y otros en este texto hacen corazón cuando cantan, tocan o bailan. Para la concepción patrimonial, la ‘música’

1 Kuraka de la Comunidad Diaguita Hualinchay, Huajchajchi, Andalgalá, Catamarca, Febrero de 2014.

es un legado que nos ha sido entregado para incluirlo en la actual territorialidad existencial: la creada por el Estado-nación. Este ‘nosotros’ es el de los mismos que el Estado-nación ha formateado en el ‘estado-de-ser’ único y hegemónico (Comaroff y Comaroff 1991; Benjamin 2010; Guha 2002; Chatterjee 2008; Grosso 2013), para el cual toda ‘diferencia’ es mera diversidad regional, pintoresca y folklorizante (Grosso 1997; 2008b; Grosso y Larcher 2010). Para la ‘semiopraxis² musical como gesto soberano’, en cambio, la ‘música’ es siempre ‘otra cosa’ que ondula, fluye y emerge de antiguas fuentes, sin que se la pueda capturar como ‘objeto’, sino que toca y vibra en el sentimiento colectivo: tiene una pregnancia cósmica, práctica y emotiva. Esta ‘música’ hace ‘otros’ de aquellos ‘mismos’ engendrados por el Estado-nación. Son ‘otros’ en conversación y donación con ‘otros’, a espaldas de los oídos del Estado-nación y sus políticas culturales. Por eso esta ‘música’ siempre desbordará el domo del espectáculo, y nunca podrá ser expuesta como pieza de museo o como oferta turística, puesta-en-valor (Grosso 2012a).

¿Qué hemos hecho de la ‘música’, en los ámbitos escolares y académicos, en las políticas culturales dominantes, y en la industria cultural? Algo semejante a lo que hemos hecho con el ‘lenguaje’. Hemos tratado a la lengua viva transponiéndola en el lugar del ‘objeto’, matándola para analizarla gramática, sintáctica, semántica, morfológica y ortográficamente (Voloshinov y Bajtin 1992; Grosso 2012b; 2012c). Lo que hacemos de este modo no es ajeno a la política cultural del capital, que es la que agencia el Estado-nación y sus diversas escuadras territoriales (educación,

2 Para el concepto de ‘semiopraxis’ como sentidos en la corporalidad-materialidad de la acción; en el discurso de los cuerpos como política intercultural-poscolonial en la ruptura de espacio-tiempos otros; en la diferensia de la economía emotiva de otras maneras de conocer; y en la discursividad cósmica ampliada y extensa de comunidades locales de seres, que constituyen matrices epistémico-prácticas de creación, ver: Grosso 2005; 2006; 2007; 2008a; 2008c; 2009; 2010a; 2010b; 2011a; 2012d; 2014a; 2017a y 2017b.

salud, urbanismo, registros de ciudadanía, censos, vialidad, tecnologías de comunicación e industrias culturales). Lo que hacemos de este modo es:

- Desposeer a sus agentes del uso y goce de la lengua y de la música.
- Transformar en objeto manipulable y permutable la etérea evanescencia y el fugaz sentido que hacen a la solidez de ‘comunidades de vida’.
- Reificar la lengua en una gramática y la música en un registro, cercenando los vínculos que la vivifican en su ‘relacionalidad local constitutiva’ (Haber 2006; 2009; 2010a; 2010b; 2011a; 2011b; 2012), en la ‘comunidad de seres’ de una ‘discursividad cósmica extensa’ (Grosso 2009; 2010c; 2017a; 2017b; Vilca 2007; 2010a; 2010b; 2011a; Grosso y Torres 2013; Torres 2009; Torres y Morra 2013).
- Restringirlas ambas al fetiche de la autoría como obsesión con el polo productivo de la lengua y de la creación musical, haciendo a un lado la ‘dialogicidad constitutiva’ que hace ‘territorios de escucha y de vibración emotiva’.

¿Y qué hemos logrado con eso? Desposeer, intercambiar, volver una cosa aparte, convertir en propiedad: todos ellos actos de discurso que configuran la gramática del capital (Bataille 1998; Appadurai 1991; Grosso 2014b). Por duro que suene, el Arte es tal vez el capitalismo consumado en su mayor esplendor, vuelto euforia, éxtasis, espectáculo (Grosso 2010d). Sobre todo, porque querría no serlo, porque no está dispuesto a reconocer que lo es, porque pretende un privilegio que lo diferencia de las ‘maneras de estar a la intemperie’, y lo recluye en el abismo individual, el renombre narcisista, la obra en sí y la acumulación de plusvalía, los cuales constituyen la ‘manera de estar’ del ‘Ser’ y del ‘objeto’ (Kusch 1984; 1973; 1975; 1976; 1978).

La ‘música’, los músicos, y con ellos lo musical como experiencia colectiva, han sido atrapados en el domo cultural

del capital, a través de varias tecnologías de producción, de mercado y de consumo, tales como:

- Las tecnologías de registro folklórico con que en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se recopilaron músicas, canciones y danzas (entre otras expresiones ‘folklóricas’), y que expropiaron del anonimato creativo colectivo la ‘autoría’ (en muchos casos usurpándola, como en el caso del santiagueño Andrés Chazarreta, entre otros), poniendo dichas ‘recopilaciones’ bajo la gloria del patrimonio nacional e inscribiéndolas así en la memoria monumental del Estado-nación.
- La tecnología discográfica, que si bien permitió alcances inéditos de difusión masiva, asimismo separó de la ejecución ‘en vivo’, empaquetó como ‘productos’ y puso en la ‘góndola’ y en el intercambio monetario, a la vez que estandarizó (alargó o acortó) la duración de las canciones en torno a tres minutos por la capacidad de los primeros discos ‘simples’.
- La tecnología académica de la enseñanza de la música, del canto y de la danza, que normalizó criterios de gusto, versiones ‘auténticas’ y representaciones ‘verdaderas’ (de la ‘chacarera’ y así en el caso de cada ritmo; el establecimiento de las letras, junto con el fetiche de la autoría; la unificación y estereotipia de las coreografías).
- La tecnología del espectáculo como expropiación de la fiesta ante el escenario, que fija como ‘público’, en frente de la boca teatral, ante-el-objeto, con todas las propuestas escénicas y recursos escenográficos que han tenido un notable desarrollo de efectos; lo cual envuelve, separa y devora al ‘artista’ en el ‘glamour’ elitista de la ‘fama’.
- Las tecnologías del consumo, que, habiendo logrado volver a la música un negocio (y de los más redituables y productores de plusvalía en el capitalismo contemporáneo), algo que, antes del goce, y encapsulándolo, se puede

(y se debe, de un modo naturalizado) comprar y vender, diversifican con nuevas sofisticaciones, en un ritmo acelerado, las posibilidades de tener a la mano el producto y el espectáculo, sea en los espacios domésticos y públicos, o masivos e individuales, o compartidos e íntimos, sea ‘en vivo’ o de forma virtual.³

Volver con la música a otra parte

La música regional con atmósfera local en el noroeste argentino, y tal vez en nuestras diversas regiones ‘interculturales poscoloniales’ latinoamericanas, está imbuida de un sentimiento de ‘añoranza: volver’, un ‘dolor-entrañado-por-volver’, un ‘dolor-de-estar’, en el que se abre un oscuro y antiguo cauce lo ‘indio’, y un retumbo emotivo, desconocido, invisible, que solo se escucha, lo ‘negro’; un ‘sentimiento de volver’ que compone sonidos, cantos y danzas ‘cholos’ (Grosso 2008b; 2011b; 2012e; 2014a; 2014c; 2016). Esta ‘vuelta’, este pliegue, este revés, toca en el fondo emotivo, silenciosamente, aquello que la lengua oficial y pública, en su imperio semántico, niega, acalla, oblitera; a saber:

- lo ‘indio’, momificado en los museos y la arqueología y conjugado en el ‘atraso’ por la lengua imperial del ‘desarrollo’;
- lo ‘negro’, borrado y desaparecido por completo en la oscuridad de la historia;
- y lo ‘cholo’, mezcla mayoritaria de aquellos, en trabajo subterráneo y diálogo clandestino, que ha sido denigrado, despreciado y que se ha querido y se quiere, de un modo compulsivo, conjuratorio, victoriosamente ‘superado’.

3 Para una demora *in extenso* de estas cuestiones, escuetamente planteadas aquí, ver Grosso 2014b.

Pero es precisamente por esta ‘fuerza-de-negación’, y en ella misma, que la ‘semiopraxis crítica’ del orden-del-‘presente’, de su sentido de realidad, de su ‘estado-de-ser’, es poderosa. Esto es la ‘añoranza’: un ‘volver’ que no lo dice todo explícitamente, que es más que lo que dice, un ‘volver-a-la-tierra’, a su densidad, a su opacidad, a su pesado manto, a su alzada polvareda, a la raíz del sonido, de la voz, del andar, donde la música encuentra su afinación, el canto encuentra su tono y los pies encuentran su huella. La ‘añoranza’, en su emotividad musical dolida y exaltada, hace, más que dice, conecta, toca, hace contacto, hunde sus sentidos en un ‘estar cósmico’: el que una afanosa colonización ha querido erradicar, y solo ha espesado aún más cada vez el entierro. Es lo ‘indio’, lo ‘negro’, lo ‘cholo’, lo que ‘vuelve’, es lo que ‘sigue estando y dando’ vida en la muerte y ‘dando’ muerte en la vida. ‘La añoranza es el don de lo negado’.



Fotografía 1. Cornetas de San Esteban (en segundo plano, Don Florindo Acuña).

Tomada por: José Luis Grosso, Sumamao, Santiago del Estero, 26 de diciembre de 2013.

Florindo Acuña, 79 años, en junio de 2014 cumplía 80. Vive en un camino lateral, en la salida de Silípica para Sumamao, a unos 40 km. de la ciudad de Santiago del Estero hacia el sur. Desde sus 18 años Florindo ‘acompaña’ tocando la ‘corneta’ (*erke*) al ‘Señor San Esteban’ para su fiesta. Durante 50 años ha ido a buscarlo de Silípica a Maco (30 km.) el 19 de diciembre, volviendo en los días siguientes hasta Silípica, de paso para Sumamao. Los últimos años le cuesta caminar tanto, entonces lo espera en Silípica, lo ofrenda a su paso, y al día siguiente, el 26, se va en vehículo hasta Sumamao. Lo vemos en segundo plano en esta foto, soplando su ‘corneta’ o *erke* el 26 de diciembre de 2013, y a los pocos días estuve visitándolo una vez más en su casa, y allí me comentó lo siguiente:

Florindo aprendió a hacer ‘cornetas’ de sus vecinos, porque en esa época había muchos que hacían: todas para el Señor San Esteban, para ‘acompañarlo’, envueltas en trapo rojo, que es el color del Santo, porque es ‘el color de los indios’, el color de fiesta y alegría. La ‘corneta’ es una caña larga con embocadura y que termina en un asta de buey, la ‘guampa’. Tiene unos cuatro o cinco metros de largo, y para que suene mejor se debe mojar la caña y ponerle un poco de agua en la ‘guampa’. El ‘acompañamiento’ se hace con estas ‘cornetas’, aunque antes eran muchas más, unas treinta o cuarenta, y más cortas, de dos metros. Ahora solo van una, dos o tres, con bombos, guitarras y acordeones. Las ‘cornetas’ y los bombos era ‘como acompañaban los indios’. El sonar, grave, de largo alcance, es como el mugido de un burro, producido por fuertes impulsos de aire que dan un ritmo entrecortado, cual si fuera una percusión en un instrumento de viento. Es una de las potentes y silenciosas, a la vez, maneras como lo ‘indio’ se deja escuchar y se niega en la mesopotamia santiagueña. Y ‘acompañar’, a lo ‘indio’, es lo que esta música hace: va junto al ‘Señor San Esteban’, de un lugar a otro, del espacio-tiempo urbano-nacional a un *espacio-tiempo rural-transcolonial-indio*.

§§§



Fotografía 2. Patio del Indio Froilán.

Tomada por: José Luis Grosso, Santiago del Estero, enero de 2014.

“Me siento en este lugar como en la trinchera”, me decía Tere Castronuovo en enero de 2014, después de un año de resistir las fuertes presiones oficiales y empresariales que han querido desalojar la casa de la familia de Froilán González, lutier de bombos, y donde está el ‘Patio’, adonde gente del lugar, de la región y de ciudades del sur viene todos los domingos a pasar el día, a comer y a bailar. El ‘Patio’ está en las afueras de la ciudad de Santiago del Estero, hacia el norte, a unos dos km. de donde termina la zona más poblada. Allí viven Froilán y Tere, compartiendo el día con unos cinco o seis muchachos que ayudan a Froilán con los bombos, y aprenden, y adonde llega quien quiere llegar y estar el tiempo que considere.

Los domingos, Tere es quien da la bienvenida y acompaña la reunión. Desde hace un año largo, toda esa zona, de residencia entre rural y urbana, se ha vuelto de interés inmobiliario: el gobierno y cinco empresas privadas han tomado y desalojado las tierras, aferrando títulos de propiedad detrás de presiones verbales, legales e ilegales, mandando al frente fuerzas policiales y de gendarmería. Ahora, sobre la banda oeste del río Mishqui Mayu y al norte de la ciudad, en un diámetro de unos cuatro km., se construyen barrios residenciales.

Lo que Tere percibe y escucha de la gente que viene cada domingo es que aquí encuentra esa experiencia que recrea su infancia y que les hace volver al estar descalzos bailando, al compartir la comida, el canto y la alegría, al estar juntos ‘en familia’ en un patio de tierra. “La gente llega y se descalza... dejan que la tierra los toque y los envuelva”, me decía Tere, “y yo, sobre todo cuando bailo la zamba, siento la tierra en los pies”. Los músicos, cantores y bailarines, más o menos conocidos, van al ‘Patio’ como a una ‘prueba de fuego’, porque el contacto con la gente es directo, y el canto, la música y el baile se vuelven conjuntos, sin distancia, sin escenario, sin espectáculo. Apenas unos días atrás de esta conversación, Demi Carabajal, un músico muy conocido de una familia de cantores de La Banda, que con cierta frecuencia llega al ‘Patio’, le decía a Tere: “yo vengo a cargar las pilas y me voy”.

El ‘Patio’ es un *espacio-tiempo hecho de tierra, árboles, mesas, bancos, música, canto, baile, comida y fiesta*, que hace volver, que es la ‘vuelta’ como ‘pliegue anacrónico’ en la experiencia reificada del ‘presente’. Allí la música, para la gente y para los mismos músicos, es ‘otra cosa’.



Fotografía 3. Río Hualfin y Cerros Colorados.

Tomada por: José Luis Grosso, Hualfin, Catamarca, enero de 2014.

A Norma Reartes, de Belén, en el oeste catamarqueño, coplera, maestra jardinera, le gusta volver a Pozo de Piedra, en Las Barrancas, a unos 30 km. hacia el noroeste. Me decía el 14 de enero de 2014, que ella siente, cuando vuelve a Las Barrancas, que vuelve a su infancia, cuando

sabía mirar el cielo, imaginar figuras en las nubes, correr bajo los nogales, sentir el frío de la tarde, rodar en las paja-bravas [hierba silvestre] por la barranca como un juego permanente; recoger, entre todos, las nueces era una fiesta: es una parte de mí misma.

Tengo una necesidad permanente de ir y de estar en ese lugar, me da mucha fuerza, para mí es liberación, poder estar con toda la gente, volver a cómo la gente jugaba y se trataba, donde yo tenía otra pasión: en la tarde, salía yo con un canastito que tenía y salía por lo callejones y llegaba a todas las casas, todos me conocían, uno me daba huevos, otro me daba flores, pan, todo lo que tenían daban, porque eso era muy común: dar. La tía me daba a mí una bolsa de caramelos, entonces donde iba daba caramelos Poxi. Era un sentimiento de cariño de la gente, de reconocimiento: 'ya ha llegado, ha venido ella', es una conexión muy fuerte que he podido hacer con la gente ahí.

Cuando me muera quiero que me sepulten ahí en Las Barrancas. Siento que ese lugar es mío, río abajo y en la parte de arriba hay mucha arboleda. El lugar me da mucha fortaleza emocional... esa conexión que siento con esa gente, con ese ambiente, con ese clima... de protección, es como la tierra que uno lo protege. Y después tengo también mucho gusto en ir a la parte de Corral [Quemado, unos 50 km. más al noroeste], a Hualfín [unos 30 Km. al norte], porque siento que hay una conexión muy intensa con uno mismo... con el interior de uno con lo de la tierra. Estar

en esos lugares es como lugares muy sanos, con mucha energía, con mucha fuerza, y también tiene que ver con estas convicciones que tengo yo con el tema de la Pachamama.⁴

La religión católica ha cambiado mucho la vida de las comunidades y

nos han hecho tener miedo de las lechuzas, de la salamanca... y a veces estoy buscando un lugar físico donde haya una salamanca... yo ya vivo una salamanca, yo ya hice una construcción propia de la salamanca: la salamanca para mí es un estado, este momento es un estado de salamanca, un estado de plenitud, un estado de integración, de entrega y de paz. Para mí la salamanca no es solo un lugar donde muchos dijeron que era una cosa como mala, sino que hay momentos que yo digo que son momentos que uno está en salamanca.

En esa zona, con la que Norma se siente íntimamente en contacto, se escuchan salamancas,

sobre todo en la zona de Corral Quemado, dicen que en la Puerta de Corral Quemado hay una salamanca, que se escucha la música, que se escuchan los gritos de las mujeres salvajes, que van y hacen ahí sus fiestas con los diablos, porque eso es lo que dicen, pero yo creo que no, que no es justamente de esa manera... En este último tiempo he construido... también que tiene mucho que ver con la música, con la vidala... elaboré otra mirada de fuerza de nuestra identidad. Yo, cuando voy al norte, a La Ciénaga, voy a visitar a unas familias amigas, voy a saludarlos, a visitarlos, tengo esta sensación de que estoy buscando algo... yo estoy en una búsqueda constante de algo que está en la

4 Norma Reartes, Belén (Catamarca, Argentina), 14 de enero de 2014.

tierra, de algo en la tierra: una fuerza y un poder que posiblemente me va siendo dado a medida que me acerco más a eso, pero, bueno... no es algo concreto, no es algo físico, es algo que tiene que ver con una construcción humana, con una cuestión de energía, entonces mi búsqueda está en eso: de acercarme a lugares adonde... recorro caminos, voy caminando y a veces voy pasando por un lugar y siento que en ese lugar me tengo que parar y siento mucha conexión con las piedras, yo junto muchas piedras, siento que voy caminando y veo unas piedras y siento que a esa piedra la tengo que levantar y la levanto y la traigo a mi casa y a esa piedra le considero un lugar en mi vida, es decir, esta piedra, si la levanté en un momento que estoy con un pensamiento o que me duele algo, digo: 'esta piedra se va a posicionar de esto que me está pasando y se va a transformar'. Entonces, si estoy pensando algo lindo, la levanto a la piedra y digo: 'esta piedra me llevo'. Traigo piedras, muchas piedras a mi casa... Yo siento que hay una conexión muy fuerte con el tema del sol, el sol como un símbolo de energía, también como el tema este del Inti... he participado en muchas ceremonias de reconocimiento de los elementos naturales, si bien es cierto también uno se ha formado y se ha conformado en una religión católica apostólica, así que soy un poco una mezcla de todas esas cuestiones, de acuerdo con la necesidad, o de la Pachamama... o de la Virgencita, bueno, eso es lo que a uno va acercándolo a lo que uno está buscando... Para mí las piedras son un símbolo; por ahí siento necesidad de juntar jarilla [árbol de la zona], traigo jarilla a mi casa y siento que mi casa necesita energía, o cambiarla, entonces hago hervir la jarilla y que se llene la casa de olor a jarilla, o siento el olor a un yuyo, que cuando estoy pasando así, me paro y me detengo a sentir, a percibir de qué se trata, siento como que...

Si bien es cierto en Belén también hay lugares así interesantes, aquí en la ciudad, adonde ya hice búsquedas, como ser el río Belén, la Banda, que todavía quedan así... que todavía no están tan habitados... que hay lugares muy fuertes de energía. También dicen que para el lado de La Banda también hay una salamanca, pero nunca fui a buscarla... porque también tiene que ver con estas cuestiones culturales que nos hicieron creer que del río Belén cruza una vela de noche y qué se yo, bueno... un cajón y una vela, y bueno, entonces, todas esas cosas... nos hemos criado en la cultura del miedo, miedo a todo, y el romper eso no es fácil... o sea, a pesar de las cosas del miedo, se determina como un respeto a esas creencias... Sin embargo me interesa mucho esto de trasladarme hacia los lugares de adentro de la tierra y explorar, buscar, y bueno después caminar también, el tema ese de caminar descalzo, o de pararme ante el sol y sentir cómo el sol a uno le da energía, cómo le da luz, o los mismos cerros: estar cerca del cerro, o el agua, la creciente, y digamos... animarse a eso, a acercarse a eso de sentir cuando el agua a uno lo toca... no porque yo voy y entro al agua, sino dejarse tocar por el agua... además a sentir la sensación esa... para mí es muy... siempre estoy buscando.

La gente del lugar no piensa en esas cosas, yo cuando les hablo así se ríen... a veces les hablo, voy les pregunto cosas, así... el tema de la vidala, les pregunto cosas: '¿Qué, acá la gente cantaba vidala?' '¿Qué eso?... ¡qué sé yo!...', me responden. 'Y bueno, ¿coplas?', les digo. 'Nooo...' O les pregunto en La Ciénaga: '¿Cómo era antes La Ciénaga?' Porque se entiende que La Ciénaga fue un ciénego que se fue secando, los algarrobos que había se fueron muriendo, se hizo una deforestación tremenda, se sacó... entonces, es como que la gente se fue silenciando y fue aceptando eso...

Más adelante en la conversación, Norma me dijo:

Acá hubo una negación por muchos años a lo aborigen, acá hubo un rechazo hacia lo que fue nuestra cultura, acá hasta se perdió el tema... volvió por ahí a resurgir unas organizaciones que se constituyeron a posteriori, como ser que de nuevo están hilando, están tejiendo, pero yo he sido formada en una casa donde yo hilaba y era un orgullo ser hilandera, hilaba y los demás tejían, y yo hacía cosas de acuerdo a lo que era mi edad... pero después hubo como... como que eso era una vergüenza, y se perdió... se perdió acá en Belén... ahora de nuevo la gente volvió a hilar, pero creo que volvió a hilar porque creo que está como surgiendo de nuevo algo que se despertó a través de esto de hilar, de tejer, que poca gente lo hace, pero es como que hasta nos hicieron que nos avergonzáramos de lo que somos...

La búsqueda de Norma va camino adentro, a contramarcha del espacio-tiempo dominante, cavando las raíces de la copla, en la que ella ha ido creciendo y poniéndole piedra sobre piedra, levantando una apacheta en su casa, en su cuerpo, en su voz. Hacia abajo, hacia adentro, hacia atrás de la maestra de infantes ha crecido la coplera, la niña que sabía mirar el cielo, correr bajo los nogales, rodar sobre las paja-bravas, andar entre juegos y dones, descendiendo desde la infancia (Vilanova 2014). De su casa nos fuimos a la de su vecino, el Chuña Herrera, quien la mandó llamar para que fuera a ‘challar’ de coplas el arrope de chañar que habían cocinado esa mañana. Y allí Norma cantó con su caja:

Algarrobo, algarrobal,
qué gusto me dan tus ramas
cuando empiezan a brotar!
Cuando empiezan a brotar,
señal que viene llegando
el tiempo del carnaval.

Algarrobo, algarrobal,
cuando cantan los coyuyos
me dan ganas de llorar.

Me dan ganas de llorar
de puro gusto, vidita,
porque llega el carnaval.

Algarrobo, algarrobal,
la vidala por las noches
sale a cantar y llorar.

Sale a cantar y llorar
con el tambor de la luna
y el amor del carnaval,
y el amor del carnaval.

iiiiiiijjii!!!!

Y luego dijo:

Ahora les voy a cantar una vidala... hay muchas vidalas... realmente la vidala es una hermosa construcción emocional que al que la canta le permite liberar y apropiarse de lo que uno necesita, y algunas veces de los dolores, las angustias, la aceptación también de opresión, apropiarse de esa alegría que a uno le permite con las entonaciones y con la caja, apropiarse de la esperanza, de la energía, de esas cosas que necesitamos, como la sombrita por ahí cuando el sol nos aprieta demasiado. Entonces, eso es la vidala para mí. Ahora les voy a cantar una vidala que dice así:

Cuando oigo sonar las cajas
se me hace que todo tengo,
y cantando la vidala
y cantando la vidala
con las coplas me mantengo.

De las piedras nace el agua,
de los árboles, el viento,
de mi pecho nacen coplas,
del corazón, sentimientos.

Ayer vi pasar al viento,
entonces le pregunté
adonde estaba mi esperanza
y el viento vino y se fue.

Y el cuervo, con ser el cuervo,
sí había sabido llorar, eh?
sentadito en una piedra
sin poderse consolar.

Con su permiso, señores,
pa' que canten salamancas
con mi cajita de cuero,
con mi maderita blanca.

¡Vamos, niña, yo ya me voy!
¡Vamos, niña, yo ya me voy!
Con mi cajita de cuero
te digo adiós,
te digo adiós,
te digo adiós.

iiijijiiii!

Ando llorando pa' dentro
aunque me ría pa' fuera,
así tengo yo que vivir,
esperando a que me muera.

Les doy ventaja a los vientos
porque no puedo volar,
hasta que agarro mi caja
y la comienzo a bagulear.

Mi raza reza, ¿qué pedirá
allá en los montes de caridad?
No tiene tiempo, ya no da más,
reza que reza, ¿por qué será?

Valles sonoros, al pedregal
piedra por piedra el viento va
rompiendo el aire con mi dolor,
silencio oscuro en mi corazón,
silencio oscuro en mi corazón.

Me persigno por si acaso,
no vaya que Dios exista
y me lleve pa' l infierno
con todas mis ovejitas.

No sé si habrá otro mundo
donde las almas sufrirán,
yo vivo sobre la tierra
trajinando todo el día.

Mi raza reza, ¿qué pedirá
allá en los montes de caridad?
No tiene tiempo, ya no da más,
reza que reza, ¿por qué será?

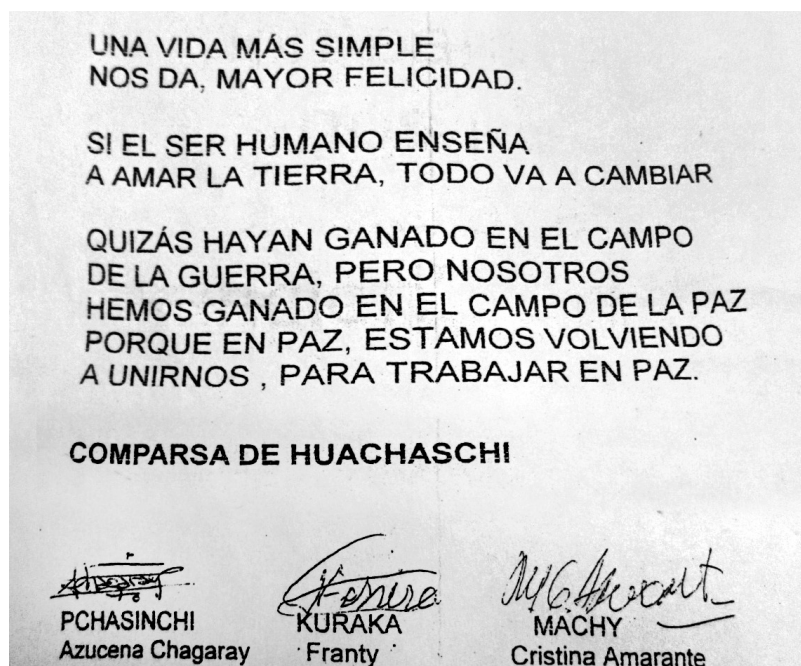
Valles sonoros, al pedregal
piedra por piedra el viento va
quebrando en hijos este dolor,
silencio oscuro en mi corazón,
silencio oscuro en mi corazón.

En aquella copla entre otras:

De las piedras nace el agua,
de los árboles, el viento,
de mi pecho nacen coplas,
del corazón, sentimientos,

El canto Norma me hizo pensar en esa relación: ‘nacer’. ‘Nacer’ el agua de la piedra, ‘nacer’ el viento de los árboles, ‘nacer’ las coplas de mi pecho, ‘nacer’ sentimientos del corazón... En ese ‘nacer’ hay mucho más que ‘producir’, que ‘ejecutar’, que ‘interpretar’, que hacer la coreografía de la ‘chacarera’ o de la ‘zamba’, tal vez este ‘nacer’ es lo que Norma anda buscando, dejándole lugar y haciéndose sensible al ‘don’, yendo tan hacia atrás y hacia abajo. Tal vez por eso la música, el canto, la danza, den paso a la ‘añoranza: volver para nacer otra vez, seguir naciendo’ como una ‘manera otra de estar, naciendo otros’. ‘El cauce emotivo del canto remonta la negación en su misma hondura y espesor de tierra, en la caricia de la piedra’.

§§§



Fotografía 4. Panfleto de la Comparsa de Huachajchi.
Tomada por: José Luis Grosso, Andalgalá (Catamarca,
Argentina).

Franti (Francisco) Herrera, 77 años en 2014, es albañil, jubilado, su nombre quichua es *Atkuy Soncko* (Corazón Contento). Es ‘kuraka’ de la comunidad diaguita Hualinchay, la única hasta ahora que ha pervivido en Andalgalá, en el noroeste catamarqueño. Vive en la ciudad, en el barrio Huachajchi Norte. Me decía Franti, cuando conversamos

el 8 de febrero de 2014, que, antes de los colonizadores, el ‘carnaval’ no se llamaba así y era otra fiesta: Ñakarikuy Yacumaman, ‘Fiesta de la Madre Agua’, o ‘Fiesta del Agua’, y duraba todo el mes de febrero, que es el de las lluvias. En aquella época, los ‘andalgalas’ vivían al pie del cerro, al otro lado del río. Luego estaban para este lado los *huaycuy*, y la comunidad de Franti, que eran los *bualinchay*, que se habían trasladado allí cuando se secó el río Kalimayu, o Chaquiago, y se instalaron en terrenos que habían sido entregados a la finca del Colegio de los Jesuitas, en el lugar llamado Huachajchi, y así fue como les pusieron a ellos este nombre. Los jesuitas tenían minas de oro y llevaban allí indígenas del lugar y de otros lugares, incluso negros. Las gentes que llevaban a las minas a veces no volvían, entonces las mujeres seguían pariendo solas; por eso llamaron al lugar *Huachajchi*: ‘que hacen huachos (hijos sin padre)’, o, como traduce Franti: ‘mujeres paridoras’. En esa zona en torno al río vivían los *andalgalas*, los *huaycos*, los *bualinchay* y también los *ingamanas*. Los *ingamanas* (en quichua: *no-inkas*) no querían a los *inkas*, dice Franti,

[...] porque invadieron muchas veces y para los *ingamanas* el Inka era el entregador, porque venían y predicaban y enseñaban y decían que iban a venir los dioses del mal, que eran los colonizadores; por eso no los querían a los *inkas*, porque les parecía... presentían... creían que habían sido los entregadores en toda América del Sur. Toda la parte andina no los querían a los *inkas*.⁵

Lo que hoy se llama la ‘Comparsa del carnaval’, su comparsa: ‘Mascaritas de Huachajchi’, con sus disfraces, sus rituales, su música, sus coplas y su danza, ha sido la manera como la comunidad ha pervivido hasta hoy. El mismo Franti señala que no es una comparsa como las otras, y que lo que la ‘comparsa’ celebra es el Ñackaricuy Yacumaman, como

5 Franti (Francisco Herrera). Andalgala (Argentina) 8 de febrero de 2014.

sus antepasados. Los ensayos de la ‘comparsa’ desde enero y la participación de esta en el carnaval tienen su núcleo simbólico en el canto, en la música de cajas y guitarras, en el baile y en los vestidos. La música y las canciones, dice Franti, “son de lo que pasa en el tiempo” y “son el espejo nuestro”: todas vidalas y coplas, cantadas en ruedo y en coro, con rítmica bien marcada. Cantan con caja, quena, guitarras, y el silbato que toca Franti, jefe-kuraka de la ‘comparsa’.

En El Potrero, en Choya, en la zona rural de Andalgala, dice Franti que hay mucha gente grande que todavía y recuerdan la Fiesta del Agua como le contaron sus padres: las mujeres echaban agua de creciente a los varones, “para que el hombre siguiera siendo vigoroso, fuerte”, y los varones le echaban agua de vertiente a las mujeres (en ese tiempo había muchas vertientes) “para que la mujer siguiera con esa ternura de mujer”. Así jugaban y bailaban, “y los que se machaban y entraban al río, ya sabe lo que pasaba... los que se querían”. Franti es hijo del cacique Pastor Herrera, que ya venía de descendencia de caciques, y lo que hoy se llama ‘comparsa’ eran gente que *volvía*, que le daban permiso desde enero para ver a su familia. Así se volvió la Fiesta del Agua Comparsa de Carnaval. Antes de ser ‘comparsas’ los agrupamientos se llamaban ‘Hijos del Sol’, ‘Hijos de la Pachamama’, y hacían las ‘juntas’ y ‘topamientos’, cantaban, tocaban caja, quena y el *ucle* (ocarina hecha con el fruto del ucle), y se alegraban con ‘añapa’ (de algarroba con leche o agua), ‘aloja’ (de algarroba fermentada) y *misqui* (de ucle). El ‘topamiento’ consistía en que cuando dos ‘juntas’ se encontraban por ahí, pasaban de largo, se volvían y se ponían de frente: “y a ver quién canta más”, cuenta Franti. Había ‘payadores’, ‘copleros’... Cada junta llevaba un ‘diablo’, dos o tres, que iban ‘cuidando’, y estos se peleaban a veces a los horquillazos. Los ‘diablos’ se vestían con ropa negra y amarilla, o con ropa negra y colorada, roja, “porque el rojo es alegría”. El negro es el color de lo que va a desaparecer, de lo que termina: el *pachakuti*. “Todo eso es lo que cantamos (en la comparsa)”, dice Franti. Cuando llegaron los conquistadores “borraron, porque la intención de ellos era que aparezca el carnaval, y bueno... han llegao a un acuerdo que se llamen ‘comparsas’”.

Luego hubo otro cambio, cuando en 1955, 1956, 1957, 1958 (golpe militar contra el segundo gobierno de Perón, llamado ‘Revolución Libertadora’, y gobierno militar de esos años), no pudieron salir. Vinieron comisarios de otros lados que lo prohibieron. En la ‘comparsa’, los años anteriores habían venido usando espejitos hechos de pedacitos de mica cosidos a la ropa, rodeados de plumas chiquitas, y con muchas plumas más grandes también cosidas a la tela o a una cinta. Cuando en 1959 llegó otro comisario y les permitió salir pero sin plumas: los sombreros podían tener cintas de todos colores, “cosa hispánica”, dice Franti, “que por ahí nos hicieron perder algunas cositas”.

Pero entonces les pusimos espejitos más grandes, porque los espejitos, según dicen... toda la rebeldía... nos mostraron los espejitos y por curiosidad nos colonizaron. Los colonizadores usaron mucho los espejos para poder manejar a los indígenas.

Usamos los espejitos porque nos gusta que nos vean.

También pusieron entonces un espejo en el lado izquierdo del sombrero, que lleva atadas las tres cintas: verde, roja y amarilla.

Luego me comentó Franti:

En el *Inti Raymi* también ponemos muchos espejitos por ahí, por los cerros, montecitos, piedras, y cuando sale el sol ya brillan, hacen brillar la salida del sol.⁶

Cuando la ‘comparsa’ ensaya cada tarde en casa de Franti durante enero y febrero, reciben gente que se ha ido, a

6 Notable inversión de los espejos, de artimañas de conquista y colonización por su poder de seducción sobre la percepción, el gusto y el investimento de gloria y exaltación indígenas, dados vuelta y reapropiados en la regeneración comunitaria (de la ‘comparsa-comunidad’ y del *Inti Raymi*).

veces hace tiempo, y vuelven en esas fechas a Andalgala, y les hacen algunas canciones: “ellos se ponen contentos... hasta lloran...”, dice Franti.

Hay vidalas que hace veinte años que no las cantábamos, las estamos sacando de vuelta. No las cantábamos porque estábamos un poco lerdos, nosotros siempre empezábamos [a ensayar] los primeros días de enero, y no nos gustaba ir para los festivales... Nosotros recién le encontramos el gusto a estar porque cuando ensayábamos íbamos a una parte que le decían Río Payi y había una apacheta... pero era grande... todavía está... y mucha gente de acá del centro iba, por ejemplo los sábados, y no faltaba la tentación, a unos que les gusta el vino, y bueno... así que volvíamos al otro día, el domingo como a las nueve de la mañana y cantábamos toda la noche. Al río le decían tranquilo [payi] porque se hacía ahí la fiesta y estaba tranquilo. Al principio había una piedra grande, con una cara, y cuando empezábamos a cantar era como si saliera una luz y daba la vuelta, y cuando terminábamos de ensayar, volvía a meterse otra vez... pero como antes no había fotos y esas cosas... Esto fue hasta el 70 [1970] más o menos, en el 70 ya se acercamos a otra casa, porque pasó una semana y no podíamos ensayar porque llovía...

Los ensayos van hasta el ‘desentierro del carnaval’, ‘el día antes al sábado en vísperas’ en que comienza la fiesta oficial del Carnaval fijada cada año en el calendario, es decir, el ‘desentierro’ es el viernes. Se hace en el campo, “a la orilla de un cardón, más que todo para que el cardón tenga el fruto, la *pachakana*, muy buena para la garganta, y que antes se usaba para clarificar el agua”. Continúa Franti:

al desenterrar cantamos un poco y comemos pachakana, sacamos las cenizas del Pujllay (del año anterior), porque cuando pasa el carnaval vamos al entierro, enterramos las cenizas y le

ponemos las cintas de la esperanza (verde), de la vida (roja) y del desprecio (amarilla).

El entierro y desentierro del *Pujllay* se hace a la orilla del río Chaquiago (*Kalimayu*),

por el lado de abajo, de ahí éramos nosotros, estaba la comunidad, once leguas junto al río, pero cuando se nos secó, se han secado las vertientes, y quisimos venir para el río Huayco, porque tiene mucha agua, y ahí fue que nos pusieron ‘Huachajchi’, porque pareciera que la comunidad que había primero, los hualinchay, peleaban mucho a los jesuitas y a los ingleses de Huasán, porque les aparecían gente indígena que iba a menos.

El ‘carnaval’, la ‘comparsa’, así, comienza y termina entre canto y baile donde la comunidad vivía antes: ‘vuelve’ a su ‘espacio-tiempo antiguo’.⁷ Como si el canto brotara de allí y deambulara ‘volviendo’, y como si el baile fuera una manera de caminar, entrando y estando en él.



7 Lo viejo, lo antiguo, sean árboles, ruinas, cauces secos del río, barrancas, cuevas, grietas, pozos, en toda esta región santiagueño-catamarqueña está cargado de poder, tiene que ver con las fuerzas de la tierra, con relatos y rituales ‘de antes’, con dioses, sucesos lejanos y aparecidos, con ‘indios’; casi siempre en el campo, son lugares retirados, poco habitados, monte adentro. Constituyen *irrupciones de espacio-tiempos otros* en la superficie plana del ‘presente’, que envuelven, tienen una consistencia atmosférica, climática, se ‘entra’ en ellos. Y para el que relata, o muestra, o acompaña, es como si ‘volviera’ al suburbio de su ciudadanía, al submundo rural de su vida ciudadana, a aquello que toca y lo sumerge de la infancia hacia abajo, adentro y atrás (Vilanova 2014). Algo que percibo todas las veces que converso sobre estas cosas con personas del lugar, en las ciudades o en el campo, en las diversas localidades santiagueñas y catamarqueñas.



Fotografía 5. Manda del Kuraka de la Comunidad Diaguita Hualinchay.
Tomada por: José Luis Grosso (Huachajchi, Andalgalá, Catamarca, Argentina).

Al bisabuelo de su padre le decían el Negro Herrera (“porque era negro”, de gente que habían traído a las minas de la finca del Colegio de los jesuitas), su abuelo se llamaba Escolástico Herrera, su padre Pastor Herrera; así llegó a Franti la ‘manda’ (bastón de mando) de los *hualinchay* con que conduce la ‘comparsa’, la comunidad y las diversas celebraciones del año. Su tatarabuelo, el Negro Herrera, recibió la manda “en 1829”. La ‘manda’ es de madera, de sachamora, tiene en su cabeza, tallada, un quirquincho,

en homenaje, porque cuando vinieron los colonizadores lo primero que hicimos nosotros fue lo que hace el quirquincho: esconderse de día y salir de noche.





Fotografía 6. La chakana tallada en la manda. Tomada por: José Luis Grosso.

Hacia abajo del lomo del quirquincho está tallada una cruz *chakana* (constelación llamada Cruz del Sur, que en sus doce escalones dibuja los meses lunares y las cuatro estaciones), y dentro de ella, en las cuatro direcciones,

arriba Tata Inti, abajo Mama Quilla [Madre luna], a la izquierda Marte y a la derecha Júpiter.

Al cuello la ‘manda’ tiene atadas tres cintas: verde, que es esperanza, “cuando los indígenas veían los cerros bien verdeditos, siempre pensaban que era un buen año el que venía”; roja, que es alegría, fiesta, vida, “tenían colores muy divertidos, para alegrarse, y el rojo era alegría”; y amarilla, que es desprecio, “no porque sea fiero o malo, sino porque cuando lo veían al sol medio bajo, era como si estuviera despreciando al tiempo”.⁸ Y el cuerpo del resto

8 Los colores verde, amarillo y rojo constituyen un conjunto cromático fuertemente impregnado de sentido local y aparecen en las cintas de la ‘manda’, en las cintas que se atan a los

de la ‘manda’ tiene, separando segmentos iguales, cinco anillos metálicos, que son las cuatro estaciones-fiestas del año: ‘*Inti Raymi*’ (invierno, junio), ‘*Situa Raymi*’ (primavera, septiembre), ‘*Ckapa Raymi*’ (verano, diciembre) y ‘*Pauka Raymi*’ (otoño, marzo). El cuerpo en que se distribuyen las cuatro estaciones, dice Franti,

mide 61, porque es lo que tiene todo ser humano:
6 más 1... es la cosa que tiene el hombre varón,
la mujer, por no decir malas palabras... [ante mi
incompresión por su tono pícaro, Franti siguió:]
por ahí algunos se pelean y se retan y dicen:
‘¡¡Oléte el seis más uno!!’

Es decir, el ‘siete’, manera eufemística de nombrar el culo. Es decir, la parte de abajo del bastón es el culo del mismo; aunque, más propiamente tal vez, dada la grafía cosmológica y cosmogónica que se extiende en el bastón pero que en verdad trata de la ciclicidad de este ‘espacio-tiempo’, ‘seis más uno’ sea el culo del mundo, que todos los seres, varones y mujeres, machos y hembras, más allá del género, tenemos, o sobre el cual se asienta y se yergue nuestra existencia.

Con la ‘manda’ en mano Franti va al frente de la ‘comparsa’, dando órdenes de inicio y de cierre de cada canción con el silbato (que reemplazó al *ucle*, la ocarina, que era muy delicado y se dañaba fácilmente).

También celebran ahora cada cambio de estación, como antaño: en Los Morteritos, hacia el este, en el cerro de Villavil, donde vivían los *andalgalas*, el 20 y 21 de junio se celebra el ‘*Inti Raymi*’ a la salida del sol: la vuelta de *Tata Inti*. Toman té con aguardiente, comen *misqui*, *locro*,

sombreros de la ‘comparsa’, en la pintura de las máscaras que se usaban antes (¿de 1955?) para carnaval, y en los colores del entierro del Pujllay. El amarillo lo sacaban antes de la retama; el rojo, de otra planta que le dicen ‘lapata’; para el verde hay varias plantas: la hediondilla, por ejemplo.

y bailan allí. Luego se reúnen para el '*Situa Raymi*' (21 de septiembre), el '*Ckapa Raymi*' (21 de diciembre) y el '*Pauka Raymi*' (21 de marzo). El '*Ckapa Raymi*' es "una fiesta muy sagrada, porque se bautizan, se pone nombre a los que quieren nombre indígena", que lo usan para las celebraciones propias.

También nos reunimos para la fiesta de la Virgen del Valle, el 6 de diciembre, porque para nuestros ancestros la Virgen del Valle era la Pachamama. Nosotros nos vamos para una parte que se llama Muschaka [a unos 14 km.], y cuando va llegando lo ve al cerro... es un cerrito y es la Virgen del Valle.

Toda celebración se hace entre música, canto y baile. Franti está preparando a uno de los muchachos de la 'comparsa' para presentarlo a la comunidad, para que lo elijan nuevo *kuraka*.

§§§

Varias veces he estado en la marcha que los sábados, desde 2010, los vecinos auto-convocados de la *Asamblea El Algarrobo* de Andalgalá realizan alrededor de la plaza principal. He grabado todo el tiempo el recorrido de dos vueltas que dan alrededor de la plaza y siempre me ha asombrado que, entre los cantos de '¡Fuera la Alumbreira!!', los pitos, las cornetas, las palmas, las quenás, los timbales, la rasca y las bocinas de autos, surgen unos alaridos que 'vuelven' sobre los pasos y que hacen alzarse espectros 'indios' (para los locales: *calchaquies*) que se oyen desde su invisibilidad.

Chela Guerrero, con quien conversé el domingo 9 de febrero de 2014, vive con su familia en Huachajchi Sur, en Andalgalá, y hace parte de la Asamblea El Algarrobo desde sus inicios, a finales de 2009. También pertenece a la comunidad diaguita Hualinchay. Chela me comentaba:

Sobre la marcha vamos haciendo las cosas [en la lucha por la defensa del agua, de la tierra, de los cerros, contra la mineras...] no estamos

errados en lo que estamos haciendo, y hay algo muy poderoso que son los ancestros que nos acompañan, porque es increíble la fuerza de voluntad, la energía que sentimos nosotros, que tan sólo tienen que sentirlo... no tienen que verlo, algunos dicen: 'Bueno, vos no creas eso porque no se lo ve'. Entonces no creamos en Dios, ¿a Dios quién lo ve? Pero sí creemos en la energía, en la buena energía y en la buena onda que tenemos en nuestro pueblo. Porque los ancestros han defendido el territorio.⁹

Cuando le comenté a Chela que en varias grabaciones que he hecho de la marcha en la plaza aparecen los alaridos y la impresión que eso me produce, Chela me dijo que fue ella la que por primera vez hizo el alarido en estas luchas de Andalgalá:

Yo lo hice. He sido la primera que lo hizo en Catamarca. No sé... me ha nacido del alma, porque era la impotencia cuando uno no tiene nada, cuando hemos ido a escracharlo a Brizuela del Moral [gobernador de la provincia de Catamarca en ese entonces] un primero de mayo en Catamarca. Nos habíamos convocado a ir a una marcha, fuimos en unos colectivos, nos han dejado en la terminal y caminando nos hemos ido por la [calle] Rivadavia hasta la plaza principal. Y no nos dejaban pasar, la policía ya nos estaba custodiando. Iba a haber un desfile y el acto estaba previsto afuera del cine-teatro. No nos dejaban acomodar y entonces nos hemos instalado nosotros en la plaza, frente a la puerta del teatro [en la vereda de enfrente]. Era tanta la impotencia de no tener con qué hacer ruido, con qué gritar, que empecé con el grito como de un indio, no sé por qué, pero he comenzado eso... y

9 Chela Guerreño. Andalgalá (Argentina) 9 de febrero de 2014.

había varias chicas que me miraban y se reían... pero es algo que a uno le nace, y cuando a uno le nace tiene que expresarlo, porque si no, ¿de qué nos sirve? Y claro, se reían, y me dijeron: '¿cómo lo hacés?' Y bueno, me salió cada vez más fuerte... más fuerte... después es como si se ha ido ampliando, después ya directamente aquí en las caminatas... Se reían todos, porque decían: 'Chela: ¡tenés pulmones!' Porque yo empezaba, los demás se cansaban y yo seguía y seguía... porque es algo que me nacía del alma. Eso lo usábamos para las caminatas y las Mujeres del Silencio. No podíamos hacerlo mientras caminábamos por la boca vendada, pero sí cuando llegábamos a donde íbamos. Y muchos nos decían: '¡Uy! ¡Ya vienen los indios estos!' ¡¡Qué mejor!! ¡Qué orgullo! Porque para mí yo prefiero que me digan 'india' y no 'gringo vendepatria', eso me dolería que me digan, para mí es un orgullo que me digan 'india'. Ahí ha nacido el grito ese, el alarido...

Los ancestros calchaquíes han defendido su territorio, siempre han estado protegiendo los cerros, que es lo principal, sabemos que son nuestros guardianes, digamos, espiritualmente, y sabemos que han sido sacrificados también, eso nos duele más todavía. Entonces a veces nos ponemos a pensar por qué si han sido tan sacrificados ellos, por qué no tenemos que seguir luchando y defendiendo este territorio. Nos duele de la forma como hayan actuado contra ellos, que hayan sido tratados peor que animales, porque a la final a veces el animal respeta la vida, ¿ha visto usted cómo un animal defiende la cría, cómo defiende todo? Y el ser humano tan dañino. El que lo mandó a matar, o lo mandó a sacrificar, o lo mandó a eliminar, son seres humanos también, y cuesta entender que haya habido, que haiga y que vayan a seguir habiendo, porque va a seguir existiendo gente de mandar a matar, de mandar a eliminar sin importarle, sabiendo que a veces son

padres de familia, que son a veces hijos, porque no les importa si son chicos o son grandes, el asunto es eliminarlos. Y bueno, así nos están eliminando a nosotros también... Pero no estamos solos, no somos solos ni idea nuestra, son cosas que nos van diciendo cómo hacerlo... guiándonos... yo lo siento como un impulso, como que algo me dice... Antes yo no le prestaba mucha atención a la intuición... es algo que uno siente que tiene que hacer o sí o sí, que uno respeta, todos lo tenemos, como la inteligencia: todos la tenemos.

En la palabra, la fuerza de resistencia y el alarido de Chela aparece la 'vuelta', la 'añoranza': en el grito, en el ulular del alarido, en ese canto alzado de guerra que anuda 'añoranza y sacrificio'.¹⁰ El 'sacrificio' como un 'don' sin reservas, como una celebración de la vida que convive con la muerte, como un *gesto soberano de toda la vida y toda la muerte*. Un oscuro diálogo entre 'añoranza' y 'sacrificio' tiene allí lugar, en el trasfondo de la historia, abriendo un agujero de *anacrónico estar* en el pavimentado espacio-tiempo del 'presente'. La composición 'chola' de la marcha de Andalgala, de su ritmo, de sus pasos, de sus cantos, de su fuerte animación emotiva rodeando la plaza, sus árboles, su tierra, el oro que debajo de ella está, bajo la altura soberana del Nevado del Aconquija, resitúa la música, el canto y el baile, haciendo de ellos, como un *soberano gesto de estar-juntos, otra cosa*.



Más allá, o más acá, de anacronismos y heterotopías están espacio-tiempos otros. No son meras alteridades de lo Mismo, en su mismo mapa, en su reificación del modelo imperante, hegemónico, del 'mundo', en su mismo y performativamente ineluctable espacio-tiempo. Son 'otros' porque nos hacen 'otros'. *Ponemos los pies en otro estar, y desde allí recibimos el*

10 Para una barroca carnalesca sacrificial en la semiopraxis popular-intercultural, ver Grosso 2012e.

don de cantar, de tocar música, del baile. Allí música, canto y danza son otra cosa. No hay política cultural dentro de las relaciones y la cultura del capital que pueda entenderlo o traducirlo. Toda su así llamada ‘puesta-en-valor’ resulta exterior, y se disuelve en estas *políticas silenciosas de la música*, en este ‘gesto soberano’, en esta ‘emergencia emotiva del don’.

Referencias citadas

Appadurai, Arjun

- 1991 *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México D.F.: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bataille, Georges

- 1998 [1973] *Teoría de la religión.* Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter

- 2010 *Sobre el concepto de historia.* Bogotá: Desde Abajo.

Chatterjee, Partha

- 2008 *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Comaroff, Jean y John Comaroff

- 1991 *Of Revelation and Revolution. Volume I.* Chicago: University of Chicago Press.

Grosso, José Luis

- 1997 “La identidad como espectáculo. A propósito de la tradición doméstica del Tanicu en Salavina, Santiago del Estero, Noroeste Argentino”. *Nuevo Diario, Suplemento Cultural*, Santiago del Estero, 21 de diciembre.
- 2005 Las labores nocturnas. Hacia una semiología de las prácticas en contextos interculturales poscoloniales. *Secuencia - Revista de Historia y Ciencias Sociales*. 63: 41-74.
- 2006 “Un Dios, Una Raza, Una Lengua”. Conocimiento, sujeción y diferencias. *Revista Colombiana de Educación*. (50): 34-67.

- 2007 El revés de la trama. Cuerpos, semiopraxis e interculturalidad en contextos poscoloniales. *Arqueología Suramericana*. 3(2): 184-212.
- 2008a “Luchas interculturales y políticas del conocimiento. La infrahistoria poscolonial de la educación”. En: Federico Pérez Bonfante, *Cátedra Abierta Estanislao Zuleta. Pensar colectivamente la universidad*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- 2008b *Indios Muertos, Negros Invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba y Catamarca: Grupo Encuentro Editor – Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2008c Semiopraxis en contextos interculturales poscoloniales. Cuerpos, fuerzas y sentidos en pugna. *Espacio Abierto*. 17(2): 231-245.
- 2009 Desbarrancamiento. Ecos de la fenomenología en la heteroglosia poscolonial de espacio-tiempos otros. *Convergencia – Revista de Ciencias Sociales*. 16(51): 157-179.
- 2010a Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos. *Cuadernos de Ciudad*. 11: 8-33.
- 2010b “Constitutivo, construido. Símbolo, espacio-tiempo y praxis crítica”. En: José Luis Grosso y María Eugenia Boito (comps.), *Cuerpos y Emociones desde América Latina*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Programa de Acción Colectiva, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2010c *Las artes populares en nuestras relaciones interculturales*. Santiago de Cali: Ms.
- 2010d Tradición y contemporaneidad en las artes. Semiopraxis populares en oblicuo. *Páginas de Cultura*. 3(5): 8-28.

- 2011a “Lo abrupto del sentido. La semiopraxis popular más acá del civismo de la modernidad”. En: José Luis Grosso, María Eugenia Boito y Eliana Ivett Toro (coords.), *Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) popular(es)*, pp 246-305. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora, Grupo de Investigación PIRKA Políticas Culturas y Artes de Hacer, CEA, Programa de Acción Colectiva y Conflicto Social, Universidad Nacional de Córdoba.
- 2011b Añoranza y revolución. Lo indio, lo negro y lo cholo en lo “santiagueño” en el Norte Argentino. *La Biblioteca - Revista de la Biblioteca Nacional de la República Argentina*. 11: 432-447.
- 2012a “‘*Quien baila tiene sus oídos en los pies*’. Música, Socialidad y Movimiento”. En: Daniel Díaz Benavídez (ed.), *Cuerpos y folklore(s). Herencias, construcciones y Performancias. III Simposio Internacional CORPUS, Lima, Perú, 21 – 23 de Octubre de 2010*. Lima: CORPUS International Group for the Cultural Studies of Body, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- 2012b Teoría: de la metafísica a la *semiopraxis*. La justicia poscolonial de otras maneras de conocer en los pliegues de la formación hegemónica estético-epistémica del ver-decir lógico-eidético. *Revista Brasileira de Sociologia das Emoções*. 11(33): 750-768.
- 2012c “Cuerpos del discurso y discurso de los cuerpos. Nietzsche y Bajtin en nuestras relaciones interculturales”. En: ‘*No se sabe con qué pie / se desmarcará otra vez*’. *Discurso de los cuerpos y semipraxis popular-intercultural*. Córdoba, Catamarca: Grupo Encuentro Editor, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2012d *Del socianálisis a la semiopraxis de la gestión social del conocimiento. Contra-narrativas en la telaraña global*. Popayán: Universidad del Cauca.

- 2012e Anotaciones para una estética barroca en la semiopraxis popular americana. Carnaval, sacrificio y negación. Páginas de Cultura. 7: 7-22.
 - 2013 Olvido, escritura, esperanza. Tanteos por detrás del espejo. *Tejiendo la pirka – Cuadernos de trabajo*. 1: 35-50.
 - 2014a *Olvido, música y añoranza. Contra-narrativas indias, negras y cholos*. San Fernando del Valle de Catamarca: Ms.
 - 2014b “Excess of Hospitality. Critical semiopraxis and theoretical risks in postcolonial justice”. En: A. Haber y N. Shepherd (eds.), *After Ethics. Ancestral voices and post-disciplinary worlds in archaeology*. New York: Springer Press.
 - 2014c *Añoranza, olvido, semiopraxis: la esperanza de los vencidos*. Lisboa: Apenas Livros.
 - 2016 Añoranza y descolonización. Contra-narrativas populares de un pensar sintiendo crítico. *Tejiendo la Pirka, Documentos de Trabajo*. 8: 29-35.
 - 2017a “Reverse hospitality in the outskirts of culture: ritual matrices of creation in a local community of beings, human and non-human, living and dead, gods and elements”. En: *Hospitality: Perceptions, Innovations and Challenges. Collected Papers*. New York: Nova Science Publishers, Ms., Azogues (Ecuador).
 - 2017b *Allegar la suerte en la comunidad local de seres. Matrices rituales de creación y hospitalidad excesiva como semiopraxis crítica en relaciones interculturales. Tata Bombori, Norte de Potosí, Bolivia*. Cuenca: Ms., Azogues (Ecuador).
- Grosso, José Luis y Luis Andrés Torres
- 2013 “Música, canto y danza de la tierra. Verdores, sequías y crianzas de Catamarca”. En: *Memorias del VI Congreso de Pueblos y Ciudades del Interior, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. 19-21 de mayo de 2010*. San Fernando del Valle de Catamarca: Editorial Científica Universitaria, Secretaría de Ciencia y Tecnología, Universidad Nacional de Catamarca.

Grosso, José Luis y Nadia Larcher

- 2010 Las memorias del bicentenario de mayo de 1810 en los festejos argentinos oficiales. *Arena – Revista de Ciencias Sociales y Humanas*. 1(1):1-10.

Guha, Ranahit

- 2002 *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.

Haber, Alejandro

- 2006 *Arqueología de uywaña. Un ensayo rizomático*. San Fernando del Valle de Catamarca: Ms.
- 2009 Animism, Relatedness, Life: Post-Western Perspectives. *Cambridge Archaeological Journal*. (19)3: 418-430.
- 2010a “Disciplina, plasticidad y alteridad. Un epílogo para el arte indígena”. En: María Alba Bovisio y Marta Penhos (coords.) *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2010b “Animismo, relacionalidad, vida: perspectivas post-occidentales”. En: Darío Herms y Laura Miotti (coords.), *Biografías de paisajes y seres. Visiones desde la arqueología sudamericana*. Córdoba, Catamarca: Encuentro Grupo Editor, Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2011a “Epílogo. Vestigio y represión en la arqueología de la violencia”. En: Andrés Zarankin, Melisa Salerno y María Celeste Perosino (coords.), *Historias Desaparecidas. Arqueología, Memoria y Violencia Política*. Córdoba, Catamarca: Encuentro Grupo Editor, Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca.
- 2011b “Nometodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada”. *Revista Chilena de Antropología*. 23: 9-49.
- 2012 *La casa, las cosas y los dioses. Arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*. Córdoba, Catamarca: Encuentro Grupo Editor,

Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca.

Kusch, Rodolfo

- 1973 “Una lógica de la negación para comprender a América”. En: Juan Carlos Scannone (ed.), *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Bonum.
- 1975 *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires: Cimarrón.
- 1976 *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- 1978 *Esbozo de una antropología filosófica americana*. San Antonio de Padua: Castañeda.
- 1984 “Anotaciones para una estética de lo americano”. *Identidad*, N° 1, segunda época, Rosario: Fundación Ross.

Torres, Luis Andrés

- 2009 *Vidala, la voz profunda de la tierra*. San Fernando del Valle de Catamarca: Sarquís.

Torres, Luis Andrés y Alejandro Morra

- 2013 *Cantata a Mutquín. Homenaje a los pueblos del interior*. Buenos Aires: Los Cuatro Vientos.

Vilanova, Alejandra Manena

- 2014 ‘Descender desde la infancia: el “desarrollo” y el discurso de los “niños” ante formas otras de conocer y vivir’. Tesis. Doctorado en Educación. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Vilca, Mario

- 2007 *El espacio andino. Más allá del “paisaje”: ¿Comensal, anfitrión, interlocutor? Una reflexión filosófica*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Ms.
- 2010a “Piedras que hablan, gente que escucha: la experiencia del espacio andino como un ‘otro’ que interpela. Una reflexión filosófica”. En: Darío Hermo y Laura Miotti (coords.) *Biografías de paisajes y seres. Visiones desde la arqueología sudamericana*. Córdoba, Catamarca: Encuentro Grupo Editor, Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca.

- 2010b *Uma nayraw uñch'ukiskitu... Un ojo de agua me está mirando...* San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Ms.
- 2011 *El diablo por la cocina. Muertos y diablos en la vida cotidiana del norte jujeño.* San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Ms.
- Voloshinov, Valentin y Mijail Bajtin
- 1992 [1929] *Marxismo y filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje.* Madrid: Alianza.
- Williams, Raymond
- 1997 [1977] *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península.